أهمية حضور النص الجامع واختلاف أبعاده ودلالاته في الشعر السعودي المعاصر

The Importance of attendance and different dimensions of the Architext and His connotations in contemporary Saudi poetry

اعداد

د/امين محمد الطاهر عثمان

أستاذ الأدب والنقد المشارك قسم اللغة العربية جامعة حائل

الملخص :

يفتتح هذا المقال بمدارسة مبحث علميّ يتعلّق بدراسة أهمية النص الجامع واختلاف أبعاده ودلالاته في الشعر السعودي المعاصر باعتبار ما للتبئير على النص الجامع أو جامعية النص من قيمة بما هو مكوّن من مكوّنات مفهوم التعالي النصي الذي اقترحه جيرار جينيت من خلال بحثه الدائم عن الشعرية (البويطيقا)، وكذلك لأنّ النصّ الجامع يعدل عن الاهتمام بمقولة الجنس الأدبي الذي يراه قاصرا عن الإحاطة يالدلالة العميقة المنشودة ، ليسبر أغوار التفاعلات بين بنيات النص المتعددةالمعجمية والتركيبية والدلالية وبين عتباته المؤطرة له، تفاعلات عمّقت النظر في الدواوين الشعرية السعودية المعاصرة وأوصلت إلى نتائج وتوصيات مهمة وذات قيمة وجدوى.

الكلمات المفتاحية : النص الجامع- الجنس الأدبي- الهجنة- التعالي النصي- التناص

Abstract:

This article opens with a scholarly study on the importance of the overarching text and its different dimensions and connotations in contemporary Saudi poetry. The value of enlightening on the overarching text or the university of the text is a component of the concept of textual transcendence proposed by Gérard Genet through his constant search for poetry. (Bouaitaea), as well as the fact that the overarching text modifies the interest in the saying of the literary sex he sees as being short of the desired profound evidence, to explore the interactions between the text's multilexical, synthetic and semantic structures and its framing thresholds, interactالجنسions that deepened the consideration of contemporary Saudi poetry and reached important and valuable findings and recommendations.

Key words: the Architext - Literary Genre – the Hybridation - the Textual Transcendence - the intertextuality

مقدمة

إنّ مصطلحات النصّ الجامع كما الحوارية والتّناص والنص الاحق والتداولية، الّذي هو أحد تيمات التجاوز النصّي الّذاتي الّتي يعود شرف إحداثها لجيرا جنيت لم تنشأ بمعزل عن مسارتاريخي والطابع التراكمي المائز للمعرفة، بل مهّدت لانبثاقها الاصطلاحيّ بحوث تنظيريـــــة وكتب تأصيليّة متعدّدة، لعلّ أهمّها على وجه العموم ما أبدعه ميخائيل باختين الذي ظلّت كتبا عديدة له قابعة في الرفوف ولم يهتمّ بها وينفض عنها غبار النسيان والتهميش غير "تزفتان تودوروف" *(Tzvetan Todorov)* وذلك من خلال ما قدّمه من ترجمة بعضها وتوضيح منطلقاته النظرية، وخاصة ترجمته لمرعين أساسيين له، وهما: في ترجمة بعضها ، "نظريّة المجموع" *(Théorie d'ensemble)* **والمـــبدأ الحـــواري**"*(Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique)*[١] .

إذن فضل باختين في مجال النقد والتنظير في هذا المجال لا ينكره إلا جاحد، لا في التّأسيس للتّجاوز اللسانيّ والنصّيّ فقط، بل في فتوحاته المبينة في مجال الدراسات التداولية وفي لفت الأنظار وأهل الشأن العلمي والأكاديمي إلى العناية بما هو خارج النصّ ولاسيما السياق والآخر، وفي تشظية الصّوت الأحادي في ثنايا الخطاب إلى وفرة صوتية أو تعددية صوتية. ولا يمكن الإغضاء عمّا لكتابات جيرار جوينيت (Gérard Genette) * دور ريادي ولافت في إثراء المفهوم.

ولعلّ تناولنا بالدّراسة للنصّ الجامع (Architexte) يدخل في إطار ما عرفته الدراسات النقدية من اهتمام بالغ بالتعالي النصي (Textual Transcendence) أو التجاوز النصّي أو بتعدد الترجمات، كما استخدمه **جيرار جينيت**، للتعبير عن نمط من أنماط التفاعل النصي يتجاوز مفهوم التناص (*the intertextuality*) الذي أثارته جوليا كريستيفا؛ ليحصّل دلالات أعمق من خلال إثارته لمصطلح "النص الجامع"، حيث اتّجه في وضع حدّ للشعرية طريف فيه ذلك أنّ "موضوع الشعرية ليس النص وإنّما النصية الجامعة[٢]"، ثم شذب في كتابه "أطراس" مقترحاته السّابقة لمفهوم الشعرية وأعاد ترتيبه؛ لتضحي عنده "أشبه بمقولة أكثر تجريدًا، تُعنى بالتّعالي النصيّ؛ أي كلّ ما يجعل النصّ يدخل في علاقة ظاهرة أو خفية مع باقي النصوص... [٣]". ويتحدّد هذا التعالي في خمسة أنماط هي: التناص، والمناص، والميتانص، والنص اللاحق، والنص الجامع.

ويحتل النصّ الجامع بوصفه نمطا من أنماط التعالي النصّي أهمية مخصوصة في قراءة النص الأدبي وفهمه؛ فهو بمثابة مداخل نصية، تفتح أمام المتلقي السبيل لتجاوز أسواره، والغوص في بحاره العميقة، ورصد مختلف طبقاته المتراكبة وحيّزاته المتعرّجة وأصقاعة العميقة، ومعرفة تضاريسه الدقيقة، ومن خلالها يشكّل أفق توقّعاته، وهذا التعالي ذو وظائف متعددة ومتنوعة و"سياقات توظيفية

---

[١] Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique* , Paris, Ed . du Seuil ١٩٨١.

[٢]- جيرار، **أطراس (الأدب في الدرجة الثانية)**، ترجمة: المختار حسني، مجلة فكر ونقد، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ع١٦، فبراير ١٩٩٩، ص١٣٠.

[٣] - عبد الحق بلعابد، **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، تقديم: د. سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، ط١، ١٤٢٩ه/٢٠٠٨م، ص٢٦.

تاريخية ونصيّة ووظائف تأليفيّة" [١] وهو بمثابة الخارطة المعرفية للنص الّتي يسير على هديها القارئ وهو يبحر في عالم النصّ، باحثًا عن معانيه وجمالياته.

ولما تقدّم ارتأينا أن نتبسّط في معالجة مدونة الشعر السعوديّ المعاصر، واضعا النصّ الجامع سمة فارقة من سمات نصية النصّ علّيَ أضيء به بعض ما عُمّيَ من دلالاته القصية والمخبوءة في غلالته، وأقتنص به بعضا من المعاني المضمرة المتلبّسة بأصقاعه.

هذا ونعلن أنّ هدفنا المنشود من سرد المقولات السالفة إنّما هو بيان أنّ الكوّة الأولى لتعرّف دلالات أيّ نص شعري وقراءة أبعاده المختلفة إنّما تكون بتوسّل التّعالي النصي، سعيا منّا إلى الإجابة - من خلال مدونة الشعر السعوديّ المعاصر - عن سؤالين مهمّين، هما: لماذا، وكيف؛ أي كيف تم توظيف هذا النصّ الجامع على اختلاف وجوهه لرفد النص وفي إطاره؟ وكيف استجلبه النص وتفاعل معه؟ ولماذا؟

وهذا ما حرص النصّ الجامع إلى استبطانه واستنباطه وفكّ شيفراته، من خلال متابعة هذه المقولات بشكل منطقي؛ بغية الوقوف على الأبعاد الدلاليّة والفنية الجمالية للنصّ الشعريّ.

فلاريب أنّ الشعر السعودي جزء أصيل ومهمّ من الشعر العربي يتكامل معه ويرسم وإياه خارطة تفاعلاته وتعاطيه مع نظرائه من القصائد والدواوين الشعرية والبيانات الشعرية التي تشكّل خصوصيات سائر البلدان العربية، فاتّسامه بفرادة وخصوصية لا يمنع القصيدة الشعرية السعودية من الاغتناء من أنساغ وموارد مختلفة، وبسلوك الاختلاف والمغايرة الواسم للشعر السعودي المعاصر يشقّ طريق نضجه الفني أسلوبا ومعجما ومعينا إنسانيا، لذا نرصد أثر نضج القصيدة السعودية من الناحية الفنية الجمالية بشكل جليّ، لدى شعراء التسعينات بشكل مخصوص. وحرصا منّا في ضبط محكم لمادة للبحث دقيق كي لا تفيض عن حدود العلمية والموضوعية المسموح به، اتّخذنا فترة السبعينات منطلقا ومؤئلا للشعر السعودي المعاصر نظرا لشبه إجماع مفاده اعتبار فترة السبعينات زمن تحوّل جذري في فهم الشعر وكنه ماهيته وسبر فاعليته، حيث تزامن ذلك مع ظهور ديوان " أحمد الصالح بعنوان "عندما يسقط العراف" وكذا رسوم على الحائط" ١٩٧٧ للشاعر سعد الحميدين، ثمّ شهدنا مع عشرية التسعينات عدّة شعراء شباب شغلوا الساحة الثقافية السعودية وملئوها إبداعا وتألقا ونشرا لأعمالهم الشعرية، من مثل: عبد العزيز العجلان، و محمد الثبيتي، وفوزية أبو خالد، وعبد الله الصيخان.

وأضحى الشاعر يعبّر بدفقات شعرية صادقة عمّا يتلجلج في صدره ويضطرب في باطنه العميق من صراعات وأفكار وقيم وتخيّلات وطموحات بلغة طريفة، متخذًا من لغة التقنيع الإيحاء والإشجاء والإشارة والرمز وسيطا فنيا مميزا للتعبير عن مكنوناته وهواجسه، فإذا بنا نتفاعل باستمتاع كبير مع شعر العدول عن الآفاق الخاملة والمقولات المستهلكة، شعرا يناهض المترسّم من الخطوط الجامدة والأقدار المتلبّدة المكفهرّة، ويتمرّد على سباخ الكلم الآسنة، متخذًا لنفسه مدارات جديدة وطريقة بركوب متن التجريب، والتخييل، والهجنة (*the Hybridation*)المرجعية والأجناسية وإخضاعها

[١] - عبد الفتاح الحجمري، **عتبات الكتابة البنية والدلالة**، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦م، ص ١٧.

لهوى النصّ وسياقه القاهر؛ لتساير المعنى العام له. كما تميّز شعرهم بالمراوحة بين النمطين: (الخليلي) و(التفعيلي).

إذن سنبحث في هذه الورقة عن علاقات النص الشعري السعودي بين مكوناته بما يجعله يستحقّ نعته بأنّه بلغ مدارات النصية الجامعة أو الجمالية الفنية أو الشعرية

ومن هنا فلسائل أن يتساءل بخصوص المدونة الشعرية السعودية ما مظاهر حواريتها وتفاعلها؟

وما هي المتناصّات التي استجلبها الشعراء السعوديين في طور الاستشهاد

وكيف حوّلها وحوّرها في طور التحويل والتحوير؟

ثمّ إلى أيّ مدى تعدّ هذه القصائد أنموذجا للقصائد المتكاملة؟

يحدّد جينيت النص الجامع بأنّه "مجموع الخصائص العامة التي ينتمي إليها كل نص على حدة"[١] ولذلك فهو ينعته بمصطلحات متنوعة بمعنى واحدٍ "النص الجامع والنصية الجامعة والنسيج الجامع"[٢]. ولذا فإنّ نعتها بالنصية الجامعة لم يأت من عفو الخاطر وإنّما ليعبّر عن نوع من التعالي النصي، أي عن "علاقة بكماء ضمنية أو مختصرة، لها طابع تصنيفي خالص لنص ما في طبقته النوعية"[٣]، فمنتهى ما تفيده هذه النصية إشارة نصية موازية تعضد العنوان مردها أن الأثر شعر أو رواية أو أقصوصة أو قصة قصيرة جدا أو خاطرة أو مقالة أو مسرحية...

ويرتدّ الخرس المتعلّق بالإشارة النصية الجامعة إما إلى أنّها ليست ذات جدوى، وإما إلى كونها لا يسلس اعترافها بالانتساب إلى أي جنس أدبي معين يميزها ويمايزها دون سواه. وعموما ليس من شأن النص أن يقيد نفسه بالانحصار في جنس أدبي بعينه؛ لأن أمر ذلك موكول إلى القراء والنقاد والمتلقين بشكل عام. فبإمكان هؤلاء رفض ما ادعاه النص الجامع من تحديد لجنس الكتاب. إلا أن هذا التعيين لا يعدم فائدة؛ إذ قد يمثل بالنسبة إلى القارئ أفق انتظار قد يصدق عند القراءة وقد يخيب، فضلًا عن أثره في تلقي الكتاب[٤].

وهكذا يؤسس جامع النص أو جامعية النص صلات خرساء لا تتقاطع إلا مع إشارة واحدة من إشارات النص الموازي التي لها طابع صاف خالص مثل العنوان البارز، كما في دراسة أشعاره، وهي تصاحب الغلاف في الأعلى، أو في الوسط، أو في الأسفل، فالنص ليس من الضروري أن يعلن عن نوعه الخاص: فالنوع مظهر لجامع النص، وهذه العلاقة يحددها القارئ أو الجمهور[٥].

---

[١]- محمد الهادي المطوي، التعالي النصي والمتعاليات النصية، المجلة العربية للثقافة، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، ع٣٢، ١٩٩٧م، ص٢٠٠.

[٢]- جيرار جينيت، مدخل إلى النص الجامع، ترجمة: عبد العزيز شبيل، ص٧١.

[٣] - ب. م دوبيازي، نظرية التناص ترجمة: المختار حسني، علامات في النقد، النادي الأدبي بجدة، ع٣٤، مج١٠، ١٩٩٩م، ص ٢٥٣.

[٤]- محمد القاضي ومجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط١، ٢٠١٠م ص٤٥٥.

[٥] - نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي، النظرية والمنهج، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠١٠م، ص ٢٦٨.

أن أهمية إقحام العتبة الأجناسية بادٍ في جملة من أسباب، لعلّ أهمها:

١. بوصفها مكونا من مكونات تخيّر المقروء.
٢. بوصفها محددا تعينيا لانتماء المقروء أجناسيا؛ ذلك أنّ غلاف الكتاب لافتة تحدد نوعية الأثر، لذلك فإنّ مقولة الجنس الأدبي (*Literary Genre*) حاضرة في ذهن المبدع قبل الشروع في فعل الكتابة وهندسة الأثر.

المبحث الأول: علاقة التفاعل الأجناسي

إنّ مسألة الأجناس مسألة قديمة حديثة في آن، ولعلّ السعي الدؤوب من لدن النقّاد إلى الوصول إلى مقاربة للجنس الأدبي بيّنة لا غبش عليها قد أفضى إلى ضياع الجهود أو إلى طريق مسدود وحتّى إن لم نجزم بأنه مسدود فإنّه وعر سبيله ولا تؤمن مخاطره ؛ فبوصفه مفهومًا متنوع الدلالات فلابدّ من البدء بالمفهوم اللغوي، حيث تفيدنا المعاجم العربية بخصوص الجنس الأدبي بالدلالات الآتية: الجنس: الضرب من الشيء، فهو من الناس ومن الطير، ومن حدود النحو، قال ابن سيده: وهذا على موضوع وعبارات أهل اللغة، وله تحديد، والجمع: أجناس، ومنه المجانسة والتجنيس[١]، وقد يشي مصطلح الجنس الأدبي بدلالات متعددة "قد يكون إما معيارًا، أو جوهرًا مثاليًّا، أو منوال قدرة، وإما مجرد مصطلح تبويبي لا تناسبه أي إنتاجية نصية خاصة"[٢] وإن النقاد العرب القدامى استعملوه ووظّفوه في مصنفاتهم، ولأدلّ على ذلك ممّا جاء في كتاب الجاحظ "ومتى كان اللفظ أيضًا كريمًا في نفسه ومتخيرًا من جنسه، وكان سليمًا من الفضول بريئًا من التعقيد، حبب إلى النفوس"[٣].

نفهم من القول السابق يعضده في ذلك ما قبله أن الجنس الأدبي إذا كان العمل فيه محبوكا ومحكم الرتاج فهو مستقطب للنفوس وباعث على التداول واقتناء الأثر من سوق التداول الثقافي والفكري، وهو إلى ذلك يسهم في المحافظةعلى النوع الأدبي، ويرصد تغيراته الجمالية لما له من أهمية معيارية ووصفية وتفسيرية في تحليل النصوص وتصنيفها.

ويعد كتاب أرسطو "فن الشعر" مرجعًا أساسيًّا في تصنيف الأنواع الأدبية؛ وقد أبان عن الأسلوب الذي يمكن عبره أن تتم مقاربة الجنس الأدبي بقوله: "هي كلها أنواع من المحاكاة في مجموعها لكنها تختلف فيما بينها على ثلاثة: لأنها تحاكي إما بوسائل مختلفة، أو موضوعات متباينة، أو بأسلوب

---

[١] - ابن منظور لسان، العرب، مادة (جنس).
[٢] - كارل فيتور وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، ترجمة: عبد العزيز شبيل، مراجعة: حمادي صمود، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط١، ١٤١٥ه/١٩٩٤م، ص١٣٠.
[٣]- الجاحظ، البيان والتبين، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، د. ت، ٨/٢.

متمايز"[١]. وقد اعتزم الخوض فيها ووظّفها متكئا على المحاكاة معيارًا للتفريق بين أقسام الشعر، فالشعر الحق عنده يتجلى في الملحمي، والدرامي، والغنائي[٢].

كما اقترح توزيع العمل على هدي من الوحدة العضوية ومفهوم البنية، مما يفضي إلى "وحدة تنظيمية للأجزاء على نحو أنه إذا حل جزء منه محل الآخر أو تم استبعاده فإن الكل يتفكك ويضطرب"[٣]، وعلى الرغم من قيمة الأجناس الأدبية بوصفها مؤسسات تنظيمية، إلا أنها حرصت على الإبقاء على المتلقي مستهلكًا سلبيًا، قاصدة توجيهه كما تشاء؛ لأنها تهدف إلى إرهاق حاسة التلقي لديه وتدريبها لتقبل أي تغير، ومن هذا المنطلق يظل العقد المبرم بين الكاتب والقارئ مقدسًا عندها ولا يجوز الطعن فيه[٤].

وهكذا تفرّق النقاد في نظرية الأجناس الأدبية مذاهب قددا، فهم ما بين معارض ومؤيد ، أن هذه النظرية ظهرت لها ردود فعل، ودعوات إلى التخلي عنها، وقد وصل الأمر أوجَهُ مع موريس بلانشو، والشاعر الفرنسي هوجو، وتطوّر حتى بلغ أوجه مع الايطالي بينيديتو كروتشه الذي أعلن موت الأجناس وميلاد ما سماه هنري ميشو الأثر الكلي الذي يحتوي الأجناس جميعها ويختزلها لكي يتجاوزها ويتعالى عنها[٥]. وقد ظلّ هذا الاضطراب والتنازع بخصوص الأجناس الأدبية بين النقاد الغربيين قائما إلى أن تجدد الاهتمام بها مع أعمال جيرار جنيت لاسيما في كتابه الموسوم بـ"مدخل إلى النص الجامع"، فقد اقترح فيه "الكلام عن النصية الجامعة بدلًا من الكلام عن الجنس الأدبي، والنصية الجامعة هي النص في حالة كونه مجموعة من الشبكات النصية التي تتكون من: علاقة النص بعنوانه الرئيس، وعنوانه الفرعي، وسياقه الخارجي، ثم علاقة المحاكاة بينه وبين غيره، وبينه وبين تفسيره"[٦].

وهكذا اقترح جنيت بحث الأجناس الأدبية من خلال علاقات خمس بما فيها التناص والمناص، وقد عدّها أكثر فاعلية في الكشف عن علاقة الأثر دلالات وأشكالا بالجنس الذي ينتمي إليه. إذ إن النصية الجامعة بالمعنى الذي فصّل القول فيه جينيت ليست بديلًا عن الجنس الأدبي، وفضلًا عن ذلك فإنه ليس هناك نص جامع يلمّ أشتات كل النصوص، إلا على معنى الاستعارة (٧).

---

[١]- أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٧٣ م، ص ٤.

[٢]- محمد غنيمي هلال، لنقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط٣، ٢٠١١م، ص ٥٠.

[٣] - رينيه ويليك، تاريخ النقد الأدبي الحديث، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المجلس الأعلى للثقافة، القارة، ط١، القاهرة ١٩٩٨م، ص ٩٣.

[٤]- رشيد يحياوي، مقدمة في نظريات الأنواع الأدبية، إفريقيا الشرق، ط١، ١٩٩١م، ص ٢٠.

[٥]- كارل فييتور وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، ترجمة: عبد العزيز شبيل، ص ٨.

[٦]- نبيلة إبراهيم، قراءة في كتاب "نظرية الأجناس الأدبية"، علامات في النقد، النادي الأدبي بجدة، ج ١٦، م٤، محرم ١٤١٦ه/يونيو ١٩٩٥م، ص ٦٠.

[٧] - كارل فييتور وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، ص ١٤٨.

وقد ترك رشيد يحياوي لنا تعليقا يتصل بالتصنيف الأجناسي لجينيت، بقوله: "إنه بقدر ما يشير إلى الاحتمالات الممكنة بتحفظات ماثلة، ولا تتضح آراؤه إلا في مناقشة غيره، ليبقى تصنيفه مثيرًا أكثر منه مقررًا، إنه شبكة لإنتاج الأنواع أكثر منه شبكة للأنواع"١.

وبناء على ما سبق، نلمح تناصًّا أجناسيًّا يحصل بين الأجناس الأدبية المختلفة، وكثيرا ما يتجلى في عتبة المؤشر الجنسي بوصفه "ذا تعريف خبري تعليقي؛ لأنه يقوم بتوجيهنا قصد النظام الجنسي للعمل؛ أي يأتي ليخبر عن الجنس الذي ينتمي إليه هذا العمل الأدبي أو ذاك"٢. ومن تجليات الجنس الأدبي الذي ينبني على نوع من الهجنة الأجناسية كالذي يجد صداه في تقاطع الشعر مع القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا والخطابة وفن السيرة، وأيضا التقاطع الذي يحدث داخل الجنس الواحد على صعيد أدق كما يحدث في صيغة معينة أو شكل خاص لأنماط جنس أدبي؛ مثل: التداخل بين الشعر العمودي والشعر الحر٣،

إنّ الجنس الأدبي في نهاية المطاف يعبّر عن نموذجه التمثيلي فيما يشبه عقدا بين المبدع والقارىء لا يستطيع هذا الأخير تجاهله أو إهمال هذه النسبة، وإن لم يستطع تصديقها أو إقرارها فهي باقية كموجه قرائي لهذا العمل٦. وبناء عليه لا بد أن يتضاعف وعي القارىء ويحتدّ بأن "كل تصنيف لعمل من الأعمال الأدبية الفنية لا بد أن يعتمد على السمة الغالبة، وليس على تمثيله النقي والكامل لكل صفات النوع، وإلا تعذر التصنيف تعذرًا كاملًا، ولدخلنا في سلسلة لانهائية من التصنيفات"٤. ومن أنواع العلاقات المبرزة لتقاطع الأجناس نجد: التناص داخل الجنس الواحد "الشعر" على الرغم من أن بعض المنظرين يعدّون الشعر الحر جنسًا قائمًا بذاته٥.

التفاعل النصي بين الشعر الحر والشعر العمودي في قصيدة "نسيان يستيقظ" لعبد الله الرشيد:

يحرص الشاعر عبد الله الرشيد في أحايين كثيرة إلى إقحام نوع من التفاعل التناصي بين جنسين أدبيين ينبثقان في الأصل مشكاة واحدة وسنن في القول واحدة أيضا، وهما: الشعر الحر والشعر العمودي، ومنية الشاعر ومبتغاه هو الارتقاء بأداء موسيقي عالٍ ينبثق من المزاوجة بين الشكلين العمودي والحر، مما يضاعف نغمية موسيقية تتخلّق من رحم هذه التوأمة؛ حيث إن الشعر العمودي يسهم على الدوام في"خلق غنائية عالية لا تخطئها أذن السامع بحكم طبيعة مقومات نظم الشعر العمودي القائمة أساسًا على بناء القصيدة على بحر عروضي واحد وقافية وروي واحد، مما يجعل الموسيقى ذات نغم متزن عند الشاعر، في حين يحقق الشعر الحر لونًا من الدرامية التي تقوم على إيجاد توازن وتناسب بين المستوى الدلالي والمستوى الإيقاعي، مما يجعلها أقل غنائية وذات واقع موسيقي أقل هدوءً بما يناسب طبيعة التجربة ومراحل نموها المتعددة٦.

---

١ - رشيد يحياوي، مقدمة في نظرية الأنواع الأدبية، ص ٨٠.

٢- عبد الحق بالعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص ٨٩.

٣- أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، ص١٠٦.

٤ - فتيحة عبد الله، إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي، علامات في النقد، ج٥٥، م١٤، محرم ١٤٢٦ه/ مارس ٢٠٠٥م، ص٣٨١.

٥ - أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠٠٤م ، ص١٠٦.

٦ - حسن الغرفي، البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٩م، ص ١١٢.

في البدء يتعيّن التمييز بين الشكليين الشعريين؛ فالقصيدة العمودية هي التي تعتمد على وحدة الوزن والروي التي جاء عليها معظم الشعر العربي، أما الشعر الحر فهو: "شعر يعتمد على التفعيلة الخليلية كأساس عروضي للقصيدة، ويتحرر من البيت العمودي ذي التفعيلات المحددة، مثلما يتحرر من الروي الثابت"١. فلكل شكل خصائصه ومقوماته الأجناسية فالمزاوجة بينهما تفضي إلى ضرب من المراوحة بين التحرر من الشكل العمودي والروي والقافية لحظة التحرر وإرادة كسر الأطواق وبين العودة إلى العمود الشعري عند صحو لروح المحافظة والضجر من التحرر الذي سقط في النمطية والرتابة حين بلغ منتهاه، أمّا على المستوى الأدائي الموسيقي فإنّ هذا التمازج الشكلي بين الشكلين الشعريين أي شعر العمودي والشعر الحر يعلي من نسق الغنائية الواسمة للقصيدة الشعرية الحديثة، حيث إن التحوّل من شكل الشعر الحر إلى شكل الشعر العمودي يستصحب تحولا في طريقة التناول الشعري من الناحية الإيقاعية، الأمر الذي يدفع بالمتلقي إلى الاستجابة لهذا التحول الشكلي في القصيدة، مما يفضي حتما إلى التقليص من وتيرة المسار الإيقاعي الموحد الذي يهيمن على فضاء القصيدة الموسيقي القائم على البحر العروضي ووحدة القافية والروي.

هذه المزاوجة بين شكلين شعريين أحدهما من أفق التقليد والآخر من أفق حديث تحققت مع قصيدة " تجربة أولى للأفول" من ديوان بعنوان "نسيان يستيقظ" لعبد الله الرشيد. ولعلّ السؤال الذي يطرح نفسه هنا: ما الدافع أو المحفّز إلى اعتماد هذه المزاوجة؟ وهو وُفّق الشعر في ذلك؟ أي هل تحقّق مراده من خياره الإبداعي الذي سلكه وراهن عليه؟

إن المتأمل في قصيدة الشاعر عبد الله الرشيد يلفي قد اعتمد على البحر المتقارب بحرًا عروضيًّا للشكلين الشعريين في قصيدته، ويرجح أن الشاعر اختار هذا البحر؛ لأن تفعيلاته تخدم الوزن العروضي لقصيدة الشعر الحر القائمة على تفعيلة واحدة وهي تفعيلة (فعولن) علما وأنّ هذه القصيدة تتضمّن سبعة أجزاء؛ خمسة منها من نصيب الشعر الحر، واثنان منها من وافر حظّ الشعر العمودي، ومن خلال التقطيع العروضي للقصيدة نوضح استخدامه لهذه التفعيلة في الشكلين الشعريين، ففي الشعر الحر قال٢:

أما الشعر العمودي في القصيدة فيوضحه قوله٣:

أفيكم فتىً صاولتْه الجهاتُ	فهرْول في كِبْـره يختفي
فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعولن	فعول/ فعولن/ فعولن/ فعولن

١ - عبد الله الغذامي، الصوت القديم الجديد دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، ضمن السلسلة ٦٦ من (كتاب الرياض)، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ١٤٢٠هـ، ص١٧.

٢- عبد الله الرشيد، نسيان يستيقظ، ص ١٠٩.

٣- المصدر السابق، ص ١٠٩.

وأمّا الشعر الحرّ في القصيدة، فقد أشّر له من خلال البيت الآتي الذي احتوى سبع تفعيلات:

على أيِّ نجمٍ سأوقـدُ شمعــةَ حُلْميَ هذا المساءْ..
فعولن/ فعولن/ فعول/ فعول/ فعولن/ فعلن/ فعولن

وقد تبيّن من خلال التقطيع العروضي السالف الذكر أنّ شكل الشعر العمودي فقد تبدّى عبر حضور حرف الروي في المقطع الأول هو حرف الياء، أما في المقطع الثاني فكان حرف اللام ، وذلك في سياق نظم للبيت على نمط بحر المتقارب، وهو في الأصل من البحور الصافية التي يبنى عليها الشعر الحر؛ لأنها تعتمد على تفعيلة واحدة متكررة، والشاعر في الشعر الحر لجأ إلى تنوع في القوافي وحرف الروي في كل جزء من أجزاء القصيدة وفي أجزاء القصيدة ذاتها، فنراه في الجزء الأول - وهو جزء من نوع الشعر الحر - كان حرف الروي هو الغالب هو حرف (اللام)، وفي الجزء الثالث كان حرف الروي متنوعًا داخل المقطع الشعري بين عدة أحرف هي (الياء، والقاف، والسين، والنون والباء)، وقد تابع الرشيد هذا التنوع في حروف الروي بين الأشطر في الأجزاء التالية لهذا المقطع.

إنّ هذا التمازج جنسين شعريين عمودي وحرّ من شأنه أن يصعّد حدة النغمية الإيقاعي والسيرورة الموسيقية في القصيدة، ومما يزيد غنائيتها ارتقاء؛ حيث تتّسع دوائرها الموسيقية وتضيق بين الشكلين الشعريين؛ فالشاعر يستهلّ قصيدته بمقدّمة من الشعر الحر، حيث يسترسل النفس الشعري والإيقاعي صوب مدى لا محدود يعبّر أن نوع من الصدق الفني تكرسه معادلة التفاعل المرآوي بين الواقع الشعري والرؤية الحضارية التي يتخلّق في ظلّها ويكشف عن أفكارها وقيمها، فيقول:

على أيِّ نجم سأوقدُ شمعة حُلْميَ هذا المساءْ..

ومن سوف أدعو لكيما يقاسمَني شهوةَ المستحيلْ

ومن سيشاطرُ أذْنيّ صمتَ الرحيلْ

... وعينيّ رعشةَ حلْمٍ على جمَرات الأصيلْ؟١

لقد استهلّ الشاعر بدائرة دلالية متسعة حيث شرع أفق القصيدة بأسئلة متعددة، لذلك اختار الشعر الحر ليصوغ أفكاره ويتعانق مع مدارات بعيدة من خلاله، وقد يُعزى ذلك إلى سعة الدلالات التي يشي بها هذا التساؤل الممتد الكاشف عن حيرة ورغبة في المعرفة على طول الجزئية، ثم يضيق الدائرة عبر توظيف الشعر العمودي القابض على موسيقاه والمتحكّم في دلالاته، فيقول:

أفيكم فتىً صاولتْه الجهاتُ فهـرْول في كِبْـره يخـتـفي

وأوقــدَ عينيــه حتى الصبــاحِ مشاعلَ في زمنٍ منطقي؟٢

١- عبد الله الرشيد، نسيان يستيقظ، ص ١٠٩.

٢- عبد الله الرشيد، نسيان يستيقظ، ص ١٠٩.

وفي الأجزاء الآتية لا يسع الشاعر إلا أن يوسع دائرته بتوظيف الشعر الحر بما تنتظمه بنيته من دقّة وكثافة وتركيز وطاقة هرمونية غامرة دلالة؛ ليتناسب مع اتساع حركة الوجدان وتغير المسار التعبيري والنفسي في القصيدة، يقول:

أنا ذاك١

فكأننا نرصد أنه ينتقل بنا إلى عنوان جديد للقصيدة من خلال النوسان بين ضميريْ الحضور والغيبة، وكذا التردد بين الشعرين العمودي والحر، وهو نوسان مقصود وهادف يسعى إلى بثّ سعة أكبر وانسيابية أسمق، وتعبيرية أعلى ودلالية مشحونة بتعبيرية الذات المتكلمة، يقول في مستهلّ المقطع:

تطرقني الريحُ..

تشرب نخبي المعتَّقَ..

تقعدُ حوليْ..

تسامرُ أحلاميَ:

المدَّ والجزرَ.. والليلَ والشمسَ.."٢

ثم في ختام القصيدة يعود الشاعر سيرته الأولى في استخدام الشكل الشعري العمودي بقوله:

لنا أن نكـون وألا نكـــون فماذا سنختار قبل الأفول؟٣

يبتغي الشاعر من خلال التحوّل من الشعر الحرّ إلى الشعر العمودي إلى أنتاج بؤرة إيقاعية ونغمية موسيقية عالية تتماشى مع مقتضيات اللحظة الوجدانية. وبناء عليه فإن الشاعر قد وُفّق ايّما توفيق في كسر الرتابة الموسيقية من خلال بناء إيقاع التنوع بين أجزاء القصيدة، ومن خلال فسح المجال واسيعا أمام طاقة تعبيرية طافحة بالبوح وكسر رتابة الصمت بالتعبير عمّا يتلجلج في صدر الشاعر وذهنه من أفكار وأحاسيس شفيفة ضمن دائرة يضيقها ويوسعها حسب ما تقتضيه سياقات القصيدة الذاتية والوجدانية.

المبحث الثاني: مقولة الأجناس الأدبية بين لعبة الخفاء والتجلي

إن تعين العتبة الأجناسية ليس بالأمر الاعتباطي، بل إنه عمل مقصود لذاته، ينطلق من وعي الشاعر بأهمية تحديد الجنس الذي ينتمي إليه منجزه النصي، وإن كانت هذه الإشارة التجنيسية تغيب في بعض الأحيان عن إعطاء مؤشر دقيق وموجه قرائي لطبيعة الجنس الذي يكتب فيه الشاعر، من مؤشرات تحيل الديوان على خانة أجناسية معينة غير الخانة المثبتة على غلافه؛ ليثير انتباه القارئ لعناصر

١- المصدر نفسه، ص ١٠٩.
٢- المصدر نفسه، ص ١١٠.
٣- المصدر نفسه، ص١١٢.

الديوان المترددة ما بين الخفاء والتجلي فلا يذعن القارئ للقبول مباشرة بالتعين الذي حدده له الشاعر؛ فقد يرى القارئ هذه النصوص برؤى انقلابية متحولة بالشكل الذي تفرضه طبيعة النص المكتوب، وبناء عليه "يتحدد الجنس الأدبي من خلال وجود مجموعة من العناصر الأساسية المشتركة التي تلتقي فيها مجموعة من النصوص الأدبية، لكن قد تكون هناك عناصر ثانوية يمكن أن تختلف فيها الأجناس والأنواع الأدبية بشكل من الأشكال. فالمهم هو احترام العناصر الرئيسة دون العناصر الثانوية. وتبعًا لذلك فكلما اختلت العناصر الأساسية، ننتقل إلى جنس أدبي آخر، في ضوء قانوني: التحول والتغير"١.

ويوضح جينيت كيفية تحققها بواسطة الموازنة النصية بقوله: "يتعلق الأمر هنا بعلاقة بكماء تمامًا، بحيث لا تتقاطع – على الأكثر – إلا مع إشارة واحدة من إشارات النص الموازي، التي لها طابع تصنيفي خالص مثل العنوان البارز كما في "أشعار"، "دراسة"، "رواية الوردة". أو في أغلب الأحيان مع عنوان صغير، كالإشارة إلى أن الكتاب رواية أو قصة أو قصائد. التي تصاحب العنوان في الأسفل"٢.

ولنا أن نتأمل بعض ملامح اغتناء النص السعودي وتقاطع العلاقات في الخطاب الأدبي في ضوء تطور الأجناس الأدبية، في ضوء ضبط جيرار جينيت للعلاقات الأجناسية التي تقيمها الأنواع الأدبية فيما بينها، فكان "المدخل إلى النص الجامع "محاولة لرصد المجرد، وسعيًا إلى تثبيت الركون لهذا المبدأ النقدي الفعال في وجود جنس معين ينتمي إليه العمل الأدبي، ومن ثم ينتقل موضوع الشعرية من النص المفرد إلى النص الجامع. غير أن ما ذهب إليه جينيت يدفعنا إلى طرح سؤال أوليّ ملحّ هو: علام تتأسس شعرية الجنس (النوع) عمومًا؟ أعلى شكل العمل؟ أم على محتواه الموضوعاتي؟ أم على الغايات المرجوة من ورائه؟

ونحن إذ نقدّر عسر السؤال بناء على الإشكالات التي يحيل عليها، فإننا نعي أيضًا أن مبدأ "النوع" أو "الجنس" من أعقد القضايا التي يثيرها النقد، بالنظر إلى قابلية النوع للتغير والتبدل٣.

وهكذا لقد تحوّلت العلاقات بين التخوم آلت إلى نوع من التماسات وصارت مائعة فلم تعد الحدود بين الأجناس الأدبية "بنفس الصرامة والقطع، والتحديد، التي كانت قائمة في فترة سابقة، بل أصبح الأمر إلى درجة سقوط هذه الحدود وتداخل الأجناس الأدبية"٤.

وعندما دققنا النظر في أغلفة الدواوين الشعرية ووسمها بـ (الشعر) لاحظنا أن منها ما خالف الجانب الشعري واستقل عنه إلى محتوى سردي، لذلك ارتأينا أن تنهض إشكالية هذه الدراسة للكشف عن الانتماء الأجناسي الذي تشكله النصية الجامعة؛ لكي نبين الأساس الذي نهضت عليه، لأنّ أحيانا المؤشّر الأجناسي لديوان معيّن يستعصي عن الضبط والتحديد، بل مهما حاول النقاد تطويع المؤشر

١- جميل حمداوي، من أجل قوانين جديدة لتحديد الجنس الأدبي، http://www.doroob.com/?p=١٢١٦٣

٢- عمر عبد الواحد، التعلق النصي، ص٦٩.

٣- سليمة لوكام، شعرية النص عند جيرار جينيت من الأطراس إلى العتبات، التواصل عدد٢٣ جانفي ٢٠٠٩م، ص ص٤٨ -٤٩.

٤- إدوار الخراط، الكتابة عبر النوعية، دار شرقيات، القاهرة، د. ط، ١٩٩٤م، ص ١٣.

الجنسي للنهوض بوظيفة النص النقدي فإنّ الأمر قد ينفلت منهم وينفلت من الضبط؛ ذلك أن منهم من يعلن عن مقصدية أجناسية معينة، رغم إخفاقه في تحقيقها، ومنهم من يضمن المؤشر الجنسي ميثاقًا أجناسيًّا واحدًا، في حين أن أثره الشعري ينتمي إلى جنسين أدبيين أو أكثر[١].

ولسائل أن يتساءل إذا كان المؤشّر الأجناسي الموجود على غلاف ديوان من الدواوين لا يشكّل دليلا على صفاء النوع الشعري المعبّر عنه فيه فهل يشكل الغلاف الموسوم بكلمة (شعر) في قصيدة "بائعة الريحان" بنية متجانسة تكشف عن جدلية الخفاء والتجلي أو جدلية البياضات والمداد أو المعلنات اللفظية والمضمرات المعنوية المخبوءة في ثنايا القصيدة؟

نلاحظ بالنظر في غلاف ديوان "بائعة الريحان" وعلى خلفية رصد المؤشر الجنسي الملحق بعنوان الديوان الموسوم بكلمة (شعر) أنّ العنوان الموصول بالمؤشر الجنسي يشكل عتبة من العتبات المهمة للولوج إلى أعماق النص، فلا يستطيع القارئ قراءة متن النص قبل الولوج إلى عتبة العنوان وتفكيك بنيته؛ فعتبة "بائعة الريحان" بنية مؤلفة من مكوّنين متجاورين، هما :"بائعة" و"ريحان"، ويحيل العنوان على الشخصيات المحورية للقصة؛ حيث نأخذ من صفة "بائعة" الكثير من الدلالات والمعاني التي تجلّت في البنية النصية، أيضًا العنوان بهذا المستوى من الارتباط العلائقي مع قصة الأديب الدنماركي (هانس كريستيان أندرسن)[٢] المسماة (بائعة الكبريت)، وهي قصة تروي حكاية فتاة ماتت وهي غارقة في هذيانها. مما يثير في المتلقي الرغبة في تأويل العنوان وذلك بتعدد أوجه قراءته؛ فالقارئ حين يقع بصره على هذا العنوان الذي يحيل إلى انبناء سردي يلجأ إلى التساؤل: مَن تكون تلك البائعة؟ هل هي فتاة صغيرة جميلة؟ لماذا تبيع الريحان دون غيره من الزهور؟[٣]، ومن العنوان يلج القارئ الناقد إلى متن العمل الأدبي.

فهل تتضمّن هذه القصيدة "بائعة الريحان" بذورعناصر القصة أم عناصر القصيدة؟ وبماذا يمكن أن نفسّر تساؤل عبد الرحمن العشماوي عمّا إذا كانت القصيدة هي في ماهيتها وتركيبها قصيدة شعرية أم قصة شعرية؟ هذا ما سنسعى إلى الإجابة عنه.

وعلى سبيل التوضيح فإننا إذا أردنا أن نقدّم تعريفا للقصة القصيرة حتّى ينجلي لنا المفهوم، وهي "نص أدبي يصور موقفًا أو شعورًا إنسانيًّا تصويرًا مكثفًا له أثر أو مغزى" (٤). وبناء عليه فإنّ القصة هي حكاية تتكون من فضاء زمكاني وشخصيات ينجزن أفعالا ويعشن أحوالا في إطاره، وهو ما يعني أنّ القصة تعني مجموعة من الأحداث تتناول موضوعًا معينًا، وحتى يكتمل هذا الفن لابدّ أن يتوفر فيه عدد من المكونات.

١- فوزي الزمرلي، شعرية الرواية العربية، كلية الآداب والفنون والإنسانيات، مركز النشر الجامعي، منوبة، ط٣، ٢٠٠٩م، ص ٥١٩ (بتصرف).

٢) ولد عام ١٨٠٥م وتوفي ١٨٧٥م، وهو كاتب hans khristian Andersen- هانس كريستيان أندرسن وشاعر دنماركي اشتهر بحكاياته ولعل من أشهرها: بائعة الكبريت، جندي الصفيح، عقلة الأصبع http://www.rewity.com/vb/t١٢٥٤٧٧.html

٣- لطيفة بنت عبد العزيز المخضوب، القص الشعري في الإبداع السعودي المعاصر، دار عالم الكتب، الرياض، ط١، ١٤١٥ه/١٩٩٤م، ص٣٥٧.

٤- الطاهر أحمد مكي القصة القصيرة – دراسات مختارة، دار البشير، عمان، ط١، ١٩٨٩م، ص١٠.

والمعلوم أنّ القصة القصيرة هي ذلك السرد الوجيز الذي يقرأ دفعة واحدة وفي وقت قصير، وهو ما يتحقق حينما نتناول بالقراءة صفحات قصيدة "بائعة الريحان" في جلسة واحدة وتتضح الفكرة أمام القراء. كما أن عدد كلماتها محدود جدا. أما من حيث وجود مكونات القصة في القصيدة "بائعة الريحان" فمتوفر بحيث تنكشف ملامح البناء الدرامي في القصة من خلال تتابع المشاهد واللوحات التي تسهم في تناميها، وأهم هذه المكونات ما يلي:

١- بنية الأحداث:

نلحظ أنّ القصيدة قد احتوت، من أولها إلى آخرها، على مجموعة من الأحداث التتابعية التي أفضت بنا إلى النهاية التي تحدّث عنها الشاعر في بداية القصة؛ وهي أن العجوز استحالت بائعة الريحان، يقول:

وقريةُ" الغشامرهْ":

مقرُّ سوقِ السَّبْتِ

كلَّ "دَوْرْ"

تبيع فيهِ..

الشِّيْحَ والريحانْ

وربَّما..

تبيع "قَرْنَ مَوْزْ"

وربَّما قرنينْ

وقبلَ أنْ يودِّعَ النَّهارُ [١]

ولعلّ هذه الطريقة في إبراز الحدث يطلق عليها بعض النقاد بالطريقة الارتدادية التي تنطلق من النهاية في اتجاه الوصول إلى البداية، وهذا بيّن في هذه القصيدة؛ فقد استهلّ الشاعر القصيدة بذكر هوية العجوز بأنها هي ذاتها بائعة ريحان وشيح، ومن ثم بدأ بعد ذلك بالعودة إلى بداية القصة وذِكر أحداثها منذ طفولة العجوز حتى كانت النهاية إلى بيعها الريحان. وقد كشف الشاعر عن هذه الأحداث قائلا:

في قريتي..

بدأْتُ رحلةَ الطفولَهْ

في قريتي..

لعبتُ بالترابِ والحَصَى

١، بائعة الريحان، ص ١٥-١٩.

رعيتُ..

في طفولتي الغَنَمْ

وفي الصِّبا..

رعيتُ بيتيَ الصغيرْ

ثمّ يواصل سرد الأجداث منطلقا من الأمس في اتّجاه الزمن الراهن الذي تطابقت فيه هوية العجوز مع هوية بائعة الريحان، يقول:

بالأمسِ..

كانت الحياةُ هادِئَهْ

وكانت النفوسُ

هانئَهْ

واليومَ - يا بُنيَّ - مثلَما ترى

تقاربَ الزَّمَنْ

فالنومُ في وطنْ

وقهوةُ الصَّباحِ

في وطنْ (١)

وأيُّ بيتٍ - أَيُّها الفتى -؟!٢

ثم يركب متن المنولوج الداخلي ليرسم الأحداث بشكل مخصوص، وهو "ذلك التكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية، والعمليات النفسية لديها، دون التكلم بذلك، على نحو كلي أو جزئي، وذلك في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي، قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود"٣. حتى بلغت الحدث الذي حوّل بوصلة حياتها، وأفضى بالحكاية إلى ذروة التأزم، وهو الحدث البؤري الأهم في القصة، والذي وصفته بقولها:

ومرَّتِ السِّنونُ ...

وأقبل الخريفُ

١- بائعة الريحان، صص ٣٢ -٣٤.

٢- بائعة الريحان، صص ٣٩-٤٣.

٣- روبرت همفرى، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: د. محمود الربيعي، دار غريب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠م، ص ٥٩.

ولا تسلْني..

كيف أقبل الخريفُ

عشيَّةَ الخميسْ

وكانت الشمسُ

تعانق المغيبْ

وكنتُ..

في انتظار زوجيَ الحبيبْ

وزحفَتْ مواكبُ الظلام نحوَنا

ولم يَعُدْ

وابتلع السكونُ قريتي

ولم يَعُدْ

وطالَ بيْ السَّهَرْ

واستأسد القلقْ...

وزوجيَ الحبيبُ.. لم يَعُدْ

عشيَّةَ الخميسِ

غامتِ السماءُ

فرعدُها يُخيفُ

وبرقُها..

يكاد يخطف البصَرْ

وزحفَ المساءُ واستبدَّ

بالتِّلالْ

وعندها خرجتُ..

والضياءُ والظلامُ في عِرَاكْ

وقريتي نائمةٌ ١

١- بائعة الريحان، صص٦٥ -٧٣.

ويواصل الراوي اعتماد الجملة السردية (كنت) في سرد الحدث الذي يتنامى حتى يصل إلى ذروته:

خرجتُ..

والسماءُ في وجومْ

والرِّيْحُ..

تُزْمِعُ الهجومْ

وجسدي..

تهزُّه ارتعاشةٌ غريبَةْ

وخطرتْ خاطرةٌ رهيبَهْ

ووقفَ الطريقُ بي

أوْ أنني وقفتُ بِهْ

وجاءني الخبَرْ

فزوجيَ الحبيبُ

ماتْ١

هذه البنية النصية تلفت الأنظار إلى ذروة التأزم في القصة الذي آل بها النهاية المحتومة، فالخاتمة هي آخر ما يعيه السامع أو المتقبل ويجذّر الفكرة، وهنا وُفّق الشاعر بشكل أو بآخر في أن يُغلي مرجل العواطف؛ إذ كشف عن النهاية المأساوية التي بلغتها البطلة وهي أنها أضحت بائعة الريحان. وهكذا نلاحظ أن هذه القصيدة تضمّنت على أهم مكوّن من مكوّنات القصة وهو الحدث، فقد احتوت على مجموعة من الأحداث التي مهّدت للحدث البؤري او المركزي ومن ثم ذكرت العقدة، وبعد ذلك اختتمت بذكر النهاية.

٢- الشخصيات:

هي أساس القصة القصيرة؛ فهي التي تنهض بالحدث أو الأحداث التي تنبئ عنها القصة، وقد تكون شخصًا أو قوى غيبية، أو بمعنى آخر دقيق كل شيء مؤثر في اتجاه الأحداث صعودًا وهبوطًا، ويمكن حدّها على أنها "الكائن الإنساني الذي يتحرك في سياق الحدث، وقد تكون الشخصية من الإنسان أو الحيوان أو الجماد، وقد تجمع القصة في طياتها بين شخصيات رئيسة أخرى ثانوية، أو قد تختصر القصة على شخصية رئيسة واحدة تدور أحداث القصة حولها من أولها إلى آخرها، وقد تتعدد الشخصيات فيها"٢.

١- بائعة الريحان، صص ٧٩-٨١.

٢- الطاهر أحمد مكي، القصة القصيرة – دراسات مختارة، ص٢٥

ويعرف رولان بارت الشخصية بـ "أنها ناتج تركيبي يمكن أن يتكوّن من مجموعة من السمات التي تتكرر فتكوّن تركيبة قادرة أو تركيبية معقدة عندما تضم علامات متناسقة أو متنافرة. وهذا التعقيد أو هذا التعدد هو ما يحدد شخصية الشخصية"١.

وإذا ما دقّقنا في قصيدة بائعة الريحان سنلفي أن هذا المكوّن متوفر فيها، حيث تتضمّن القصيدة شخصية رئيسة هي المرأة العجوز أي بائعة الريحان، التي تظهر منذ بداية القصيدة إلى منتهاها، ومن خلالها تنمو الأحداث وتتطور، ويُبرز الشاعر سمات هذه الشخصية قائلا:

مَنْ يا تُرى

بائعةُ الرَّيحانِ؟!

امرأةٌ تخمشُها

مخالبُ التسعينْ

امرأةٌ عجوزْ

في وجهها المجعَّدِ الجبينْ

إشارةٌ (٢)

نلاحظ من خلال هذا الشاهد وصفا دقيقا لملامح الشخصية العجوز وهو يشكّل رافدا أساسيا من روافد السرد القصصي، فبائعة الريحان امرأة عجوز عمرها تسعين عامًا، ويتم استحضارها في النص، فجيرار جينيت يرى أن الزمن عنصر مهم في النص السردي؛ ذلك أنه يمكن "سرد قصة دون تعيين مكان وقوعها، بيد أنه من شبه المستحيل عدم موقعتها في الزمن بالنسبة للفعل السردي؛ لأنه لا بد من حكايتها في زمن الحاضر أو الماضي أو المستقبل"(٣)، ويركّز السارد على إبراز صفات هذه الشخصية من خلال التركيز على البعد الجسماني والنفسي للشخصية: أحسُّ أنَّ طفلتي "شريفَهْ"

تقرّب البعيدْ٤

١- شكري عزيز ماضي، فنون النثر العربي الحديث، منشورات جامعة القدس المفتوحة، عمان، ط١، ١٩٩٦م، ص٥٩.

٢- بائعة الريحان، عبد الرحمن صالح العشماوي، مكتبة الأديب، الرياض، ط١، د. ت، ص ص ١٩ -٢٠.

٣- بنية الشكل الروائي، (الفضاء- الزمن- الشخصية)، حسين بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠م، ص١١٧.

٤- بائعة الريحان، ص ٥٠.

أما الشخصيات الثانوية فتبرز مرة واحدة بوصفها محركًا للحدث ثم تختفي، فتتضح أمامنا الشخصيات الآتية: الشخصية الأولى وهي ابنتها شريفة؛ ويذكرها الشاعر بقوله:

أما الشخصية الثانية فهي زوجها، الذي وصفه الشاعر بقوله على لسان بائعة الريحان:

ولا تسلْ عن رجلٍ قصير

يفاجئ الذي يراهُ

بمظهرٍ حقير

يداهُ ما صافحتا

نعومةَ الحياةِ

لكنَّه بطلْ

في وجههِ ابتسامةُ الأملْ[١]

لعلّنا لا نكون قد أخطأنا الصواب إذا اعتبرنا الشخصيات موزعة بين الشخصية رئيسية وشخصيات ثانوية تدور في فلكها وتترافد حركاتها وسكناتها وجهودها، لتحرّك الأحداث وتنمّيها في اتّجاه قمة التأزم، ومن ثم يحضر الحلّ.

٣- بنية الزمان والمكان:

إنّ لكلّ قصّة إطار زمكاني لابد أن يتحقق لأنه الفضاء أو البيئة التي تتحرك فيها الشخصيات، وتنمو فيها الأحداث، وهذه البيئة تتكون من مكوّنين رئيسين هما: الزمان والمكان، وإذا جوّدنا النظر في هذه القصيدة فسنلفي أنها تحتوي على الزمان؛ وهو متفاوت بين الزمن الماضي والزمن الحاضر، وبدا هذا واضحا جليا حين شرعت بائعة الريحان بسرد حياتها منذ طفولتها حتى وقتها الحاضر.

أما المكان وهو قرية الغشامرة التي أشارت إليها العجوز وهو بعيد الامتداد، متجذر في التاريخ، ثمّ ضيّقت من المكان حتى أحالت على سوق السبت، ثم ازداد ضيقا حتى انحسر امتداده في البيت، ثم ذكرت الصدر وهو المكان الذي يضم مزرعة زوجها، ولعل أهميته يكتسبها من كونه" الموضوع الثابت المحسوس القابل للإدراك والحاوي للشيء المستقر"[٢].

١- المصدر السابق، ص ٥٠.

٢- مصطفى الضبع، استراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ٥٩.

٤- البناء الفني:

أما المكون الثاني من مكونات القصة فهو البناء الفني؛ وهو شكل العمل الأدبي، وهو عادة لا يقل عن ثلاث مراحل هي: البداية، ثم الوسط الذي قد يطول أو يقصر، وفيه تكون ذروة الصراع، ثم النهاية، وفيها يكون الكشف عن كل محتوى العمل وهدفه الأساسي١.

وإذا تحدثنا على البناء فإننا سنعرض إلى حكاية المغامرة أي جملة الطرائق السردية التي يعتمدها الشاعر ليبني من خلالها حكايته الشعرية حارصا أن تكون الفنية والجمالية ماثلة في القصة. يقول:

بائعة الرَّيحانِ
في قريةٍ رابضةٍ
في قمَّةِ الجبلْ
تعيش في أمانِ
تواجهُ الحياةَ
بابتسامةِ الأملْ
وعندما..
تَبِيضُ ظُلْمَةُ المساءِ
بَيْضَةَ السَّحرْ
وقَبْلَ أنْ يَفترَّ
مَبْسِمُ الأُفُقْ
عَنْ بسمةِ الصَّباحِ
تكونُ..
قد أناختِ الرِّكابَ
في "الغشامرَهْ"
وقريةُ "الغشامرهْ":
مقرُّ سوقِ السَّبْتِ٢

١- فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، ص ٣١.
٢- بائعة الريحان، ص ٧ -١٥.

يتكىء الراوي على السرد الذي يتقاطع فيه مكوّن المكان تاركًا أثره في القصة، وذلك بتحديده مجريات الأحداث عن طريق الوصف المتمثل في استقطاب القارئ في اتجاه بناء القراءة التأويلية وتواتر القراءات والتأويلات وبالتالي الدلالات، والبحث في تفاصيل القرية، حيث المكان مكون أساسي في القصيدة لا يمكن الإغضاء عنه؛ لما له من وظيفة ريادية في صراع بين الشخصيات وتطور الاحداث وتناميها:

في قريةٍ رابضةٍ

في قمَّةِ الجبلْ

في "الغشامرَهْ"

وقريةُ "الغشامرهْ

ثم يحوّل بوصلة سرده إلى المكون الزمني الذي يعدّ من المكونات المهمة في السرد القصصي، فلا مجال لحوث القص من دون وجود زمن يكمل المشهد السردي فتبدأ رحلة المرأة في (ظلمة المساء- السحر - الصباح – النهار – السنين – الزمن – الخميس...)، فنتبين وفرة القرائن اللغوية المحيلة على الزمن.

- ٢- الحوار: وهو "الكلام الذي يتم بين شخصيتين أو أكثر، وبالتحاور يمكن أن يتعانق مع كلام شخصية واحدة، وقد تستخدم صيغة الحوار لعرض آراء فلسفية، أو تعليمية، أو نحوها"١. والحوار من أهم مكونات القصة بأنواعها المختلفة، وله أغراض متعددة يجب عليه أن يؤديها داخل القصة حتى ترتقي إلى مستوى فني كبير، ومن أهم الأغراض التي يؤديها الحوار٢:
  - الإسهام في تصوير موقف معين أو حالة نفسية.
  - يسهم في إضفاء سمة الواقعية على القصة
  - الارتقاء بموضوع القصة القصيرة.
  - التخفيف من منسوب رتابة السرد.
  - الإسهام في رسم شخصيات القصة.

وقد يكون حديثًا بيذاتيا أي بين ذوات خارجيًّا أي حديث الشخصية مع سائر الشخصيات، وهذا ما يمثله قول الشاعر:

...فالتفتتْ إليَّ في ذهولْ

وهَمَستْ تقولْ:

تريدُ أنْ أحكي لكَ الحكايَةْ

١- عبد الناصر هلال، تداخل الأنواع الأدبية وشعرية النوع الهجين، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط١، ١٤٣٤ه/٢٠١٢م، ص ١١٩.

٢- محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، ط ٧، ١٩٧٩م، ص ١١٧ -١٢٠.

فقلتُ- في تلهُّفٍ شديدْ:

نعم..

وكيف لا أريدْ

بائعةُ الرَّيحانِ

رمَتْ إليَّ نظرةً طويلَهْ

وأردفتْ بآهةٍ ثقيلَهْ

وانطلقتْ تقولُ:

حكايتي حكايَهْ ؟!١

يكشف هذا النص عن حوار دائر بين الشاعر وبائعة الريحان، وهناك حوار دار بينها وابنتها حول التلفاز، ومن هنا نلاحظ أن مكوّن الحوار الخارجي قد تحقق من خلال حوار الشاعر وشريفة مع بائعة الريحان.

أما فيما يتعلّق بالحوار الداخلي، فقد توفر من خلال المونولوج الداخلي أو الحوار الجاري بين الشخصية الرئيسة وذاتها عندما تأخر زوجها في العودة إلى البيت بعد يوم طويل من العمل، فتملّكت الظنون ذهن بائعة الريحان فانطلق حوارها مع ذاتها.

وبناء على ما سبق فإنّ المكون الرابع من مكونات القصة البنيوية قد توفر في هذه القصيدة، وهذا ما يجعلنا نؤمن بعدم اكتمال الجنس الأدبي وانفتاحه على محيطات مختلف الأجناس الأدبية المتاخمة له، أو التي تتشكل وتنمو مستقلة عنه أحيانًا، لكنه يدخل في حوار معلن أو خفي معها، سواء على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون٢.

بناء على ما سبق من تفصيلات القصيدة "بائعة الريحان"، فإن القصيدة تنتمي إلى جنس القصة الشعرية أو الشعر القصصي، وذلك أنها احتوت – كما لاحظنا – من خلال التحليل على جميع عناصر القصة القصيرة، فقد تضمنت الشخصيات والمكان والزمان والأحداث، إن علامة التجنيس (بيان النوع) التي أشار إليها الشاعر على غلافه بكلمة (شعر)، لم تحدد جنس النص بوصفه "صنف أو فئة من الإنتاج الفني له شكل متعين وتقنيات ومواصفات محددة"٣، وإنما بقراءتنا لها اكتشفنا التداخل الأجناسي بين فن الشعر والسرد، الأمر الذي يجعل القارئ يكتشف القصة الشعرية، وبالتالي يطغى على النص عنصر السردية وتضمحل غنائية الشعر، كما يهمن عليه البعد الدرامي مما يدخله ضمن حيّز جنس المسرحية الشعرية، وبالتالي فإن الشاعر يتناص مع السرد، بل جعل منه إطارًا عامًّا حوّل بموجبه القصة إلى قصة ذات إيقاع شعري.

١- بائعة الريحان، ص ٢٧-٢٩.

٢ - أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، ص ١٠٦.

٣- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، دار شرقيات، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠م، ص٩٦.

شجن الجماد وقصيدة النثر:

على الرغم من شيوع تسمية "قصيدة النثر" إلا أنها ليس مرضيًّا عنها عند كثير من الدارسين حتى عند أولئك الذين يقبلون به اضطرارًا، بل إن هناك من يرفضها جملة وتفصيلًا، ولذلك يواجه الباحث عددًا كبيرًا من البدائل المقترحة إن جدًّا وإن هزلًا، مثل: "الشعثيرة" و"النعثيرة" و"النسيقة" و"النص الجديد"١ وهذا المصطلح يشي بأنها قصيدة متحررة من الأوزان والقوافي المميزين لعمود الشعر ولتفعيلات الخليل بن أحمد الفراهيدي وأنها لا تحتوي على بنية إيقاعية مادام الإيقاع حكرا على عروض الخليل.

والسؤال الذي يطرح نفسه في هذا المجال: هل يمكن أن نسمي ما يندرج تحت هذا اللون من القصائد شعرًا أم خواطر؟! هل يصح للشعراء أن يكتبوا على أغلفة دواوينهم التي تنتمي إلى هذا الجنس الهجين شعرًا؟ أليس لقصيدة النثر إيقاعا نبريا أو إيقاعا موسيقيا أو إيقاعا مقطعيا؟

وقبل أن نسبر جنس قصيدة النثر فلا بدّ من عرض حدّها ولو دون استفاضة، ترى سوزان برنار أنَّ قصيدة النثر هي: «قطعة نثر موجزة بما فيه الكفاية، موحّدة، مضغوطة، كقطعة من بلّور... خلق حرّ، ليس له من ضرورة غير رغبة المؤلف في البناء، خارجًا عن كلّ تجديد، وشيء مضطرب، إيحاءاته لا نهائية"(٢). مثلما تضع لقصيدة النثر شروطا متعددة، ينبغي تتوفر فيها حتى تصدق عليها التسمية والاصطلاح، ومن هذه الشروط ما يلي:

- الوحدة العضوية: فقصيدة النثر بناء يصدر عن إرادة واعية، وليس مجرد مادة متراكمة تراكمًا غفلًا، إنها كلٌّ غير قابل للتجزيء، أو للحذف، أو للتقديم، أو للتأخير بين مكوناته.
- المجانية: فهذا الشكل، شكل جديد لا علاقة له بكل أشكال الكتابة المعروفة من نثر، وشعر، ورواية، ومسرحية، حتى ولو وظّف تقنيات هذه الأشكال، فهو شكل جديد لا غاية له خارج عالمه المغلق؛ أي أنه مجاني ولا زماني.
- الكثافـة: يبتعد هذا الشكل الجديد عن خصائص النثر كلها من استطراد، وإيضاح، وشرح، وإطناب، وتكمن خاصيته الشعرية في كثافته وإشراقه٣.

عندما نقرأ غلاف (شجن الجماد)٤ نرى كلمة شعر، ولكن هل ما كتب على الغلاف يتطابق مع ما هو متوفر في ثنايا الديوان؟ من ينعم النظر في النص يرصد المنتثر على الصفحات أقرب إلى النثر منه إلى الشعر، لخلوه من الوزن والتفعيلة والقافية والروي، كما أن لغته تستغرق في الحياتي واليومي والعادي التي تشطّ عن لغة الشعر المتّسمة بالغنائية وبتواتر الصور الشعرية والمجاز والاستعارات.

١- صالح بن معيض الغامدي، إشكاليات قصيدة النثر في السعودية، علامات في النقد، النادي الأدبي بجدة، ج٥٢، م١٣، ربيع الآخر١٤٢٥ه/يونيو٢٠٠٤م، ص٣٠٩.

٢- سوزان بيرنار، جمالية قصيدة النثر قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة: زهير مغامس، مطبعة الفنون، بغداد، د. ت، ص١٦.

٣- سوزان بيرنار، جمالية قصيدة النثر قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، نسيان يستيقظ، ص ١٦ -١٧.

٤- فوزية أبو خالد، شجن الجماد، دار الخيال، بيروت، ط١، ٢٠٠٦م.

وفي هذا المضمار سنعالج بطريقة عجلى ثلاث قصائد؛ للوقوف على موضوع قصيدة النثر، وهذه القصائد هي "الأنابيب، وشمعة، وكتاب". وهذه القصائد ليست هي القصائد النثرية الوحيدة في الديوان، فالديوان نثري في صياغته بامتياز.

بداية إذا نظرنا إلى عنوان القصائد المؤثثة للديوان نجدها عناوين مختصرة واضحة لا تتضمّن أيّ ترميز أو إيحاء أو غموض أو تعتيم. وإن كل عنوان منها يوحي إلى القارئ مباشرة بما تحويه القصيدة في داخلها؛ فمثلًا قصيدة (الأنابيب) تتحدث عن الأنابيب مباشرة، وكذلك (الشمعة)، وأيضًا قصيدة (الكتاب)، من غير تحريف أو تفسير للعنوان.

فهذه الكلمات تصدق على حدّ قصيدة النثر التي هي "قطعة نثر موجزة بما فيه الكفاية، موحّدة، مضغوطة" إن الجزء الأول من التعريف قد انطبق على هذه القصائد؛ فهي قطع نثرية موجزة، حيث إن أطول قصيدة لا تزيد على ثلاثين سطرًا، وكثير من الأسطر لا يزيد فيها عدد الكلمات على كلمة واحدة أو كلمتين. وهذا الجزء من التعريف ينطبق أيضًا على قصيدة الشمعة؛ فهي تتكون من سبعة عشر سطرًا، وقصيدة الكتاب تتكون من تسعة أسطر، ثم نأتي إلى باقي الأجزاء الموجودة في التعريف موحدة مضغوطة، فهذا أيضًا ينطبق على هذه القصائد؛ حيث إنها قصائد ذات موضوع واحد محددّ ومعيّن.

من خلال ما تقدم نلاحظ أن تعريف قصيدة النثر قد انطبق بكافة أجزائه على القصائد قيد الدراسة التي بين أيدينا، مما يجوّز إطلاق هذا النعت عليها أي قصائد نثر.

أما من حيث توفر شروط قصائد النثر في هذه القصائد فهذا ما سنحاول تطبيقه على هذه القصائد. إن الشرط الأول من شروط قصيدة النثر هو الوحدة العضوية؛ بحيث تكون القصيدة وحدة واحدة غير قابلة للتقسيم، فإذا أخذنا قصيدة (الأنابيب) التي تقول فيها:

في المختبر

زجاجات شفيفة

تتنفس بعمق

كنفوس عاشقة

دون حاجة لوسائط

جسدية بينها وبين الهواء

في المختبر

محاليل غامقة تختمر

كأسرار تعتلج في صدور

الصبايا والشباب

في الأواني الرقيقة

دماء ملونة

زرقاء

صفراء

بنفسجية

بحرية

وسوداء ١

إن هذه القصيدة تتحدث عن موضوع واحد يظهر من بداية القصيدة إلى آخرها وهو البشر وأصولهم وما يفرق بينهم. وإذا ما قمنا بتجزئة القصيدة إلى: مقدمة، ووسط، وخاتمة، فلن نستطيع، وهذا دليل على أنها وحدة واحدة. وعلى هذه القصيدة ينطبق أيضًا شرط القصيدة النثرية.

وإذا تأملنا قصيدة (الشمعة) رصدنا فيها مكوّنات قصيدة النثر، تلك التي قالت فيها الشاعرة:

يحاول تخليدي

الكثير من الشعراء

ربما رأفة بعمري الخاطف

وآجالي التي لا تؤجل

وربما لأن نوري الخجول

وذوباني الجريء

يذكرهم

بمنايا قطوفها الدانية

تتربص بهم

عند أعناق القصائد

فيكتبون

بجمر دموعي

مراثي موتهم ...

إلهامًا١

١- شجن الجماد، فوزية أبو خالد، ص ٦٦ -٦٧.

إذا تأملنا في موضوع القصيدة السابقة نجد أنها من أولها إلى آخرها تتحدث عن الشمعة التي تحمل عنوان القصيدة؛ فهي تبين دورة حياتها منذ اشتعالها إلى ذوبانها بالكامل، وما تُحْدثه من شعور في نفس الناظر إليها. وهنا قد تحقق الشرط الأول من شروط قصيدة النثر وهو الوحدة العضوية، فهذه القصيدة لا يمكن تجزئتها، ولا أن نغير منها جزءًا مكان آخر ونقوم بعملية تقديم أو تأخير بين الأسطر، لأن ذلك سيفضي إلى نشر أتون الفوضى بين كلمات القصيدة.

أما المجانية بوصفه شرطا إذا تحقق كان دليلا ينضاف إلى أخر على انتماء القصائد المدروسة إلى قصيدة النثر، حيث إن عنوان القصيدة ومحتواها غير مرتبطين بزمان معين ننظر إلى الموضوع من خلاله كما في قصائد الشعر الأخرى؛ (فالأنابيب) لا تحمل في دلالاتها دلالة الزمن، إلا أنها تشكل بداية ونهاية فقط من دون تحديد زمن معين، وكذلك (الشمعة) لا تحمل ما يدل على زمان في حد ذاته، فهو موضوع مطلق غير مقيد. كما أن القصيدتين لا تتشكلان داخل عالميهما المكون من الكلمات ودلالاتها الرمزية والإيحائية فقط، فكلتاهما ليس لها قيمة خارج إطار القصيدة.

وأمّا فيما يتعلّق بالكثافة، فإنه قد تحقق في قصيدة الشمعة إن من حيث لغتها أو دلالاتها اللامنتهية، كما تعبر عن الدلالات المذكورة كلمات مفتاحية تتعاضد في رسم خارطة المعنى داخل القصيدة، ومن هذه الكلمات المفتاحية: الضوء، النور، الحياة، الأمل، الدفء، السعادة، المستقبل. وهذه الكلمات المفتاحية تتوفر كذلك في قصيدة (الأنابيب) التي صورت فيها الشاعرة: البداية، النهاية، الموت، الخجل، الجرأة، الرمز، الإلهام.

نلمح من خلال هذه القصيدة عددًا من الدلالات التي يسعها أن تعبر بعمق عن الشمعة، وهذه الدلالات قد تبدّت لنا في صورة ثنائيات تندرج تحت ميزان الحياة.

أما قصيدة (الأنابيب) يمكن أن تعبر عن عدد من الدلالات منها:

المساواة، والابتعاد عن العنصرية البشرية ورفضها، وأن أصل البشر واحد بغض النظر عن اللون. كما أن الألوان التي ذكرتها فإن كل لون يحمل دلالة معينة في ذاتها، وذلك أن المتعارف عليه هو أن لون الدم أحمر، ولكن الشاعرة ابتعدت عن هذا اللون وذكرت ألوانًا أخرى غيره، فلم تتطرق إليه؛ حتى تشد القارئ إلى أن يستكشف ما وراء الألوان التي ذكرتها. كما أن صورة المرأة التي ذكرتها ووصفتها بالنحيلة لها دلالات معينة. ومن خلال هذه الدلالات تبين أن هذه القصيدة تحتوي على كثير من الدلالات التي تعبر عما وراء الكلمة، حيث ترمز الكلمة الواحدة إلى أشياء كثيرة على القارئ أن يستخرجها ويفسرها.

وممّا تقدّم يُعلم أن الشاعرة فوزية أبو خالد أشّرت أجناسيا على الغلاف الديوان بشعر، في حين أنّ متن الديوان يثبت أنه من صنف قصيدة النثر، مما يدل على أنّ عتبة الغلاف ذات وظيفة استغوائية ترغيبية تسعى إلى استجلاب القراء لاقتناء الديوان واللعب على متغيرات سوق التداول الأدبي. من هنا يمكن القول إن تجنيس العمل الأدبي من خلال المؤشر الجنسي من حيث كونه رواية أو شعرًا أو

١- المصدر نفسه، ص ٧٥ -٧٦.

مسرحية، من الإشارات المهمة التي تسعى إلى خلق نظام يعبّر عن مقصد كل من الشاعر والناشر لما يريدان نسبته إلى النص. غير أنّ رهانات الناشر والمبدع قد تلتقي وقد تتنافر وتتباعد.

ولكن ماذا نقول عن عمل أدبي إذا كان لا يحمل أي علامة تجنيس تشير إلى نوعه؟ أو تحدد للقارئ نوع مقروئيته؟ كما في ديوان"ما لم تقله الحرب"١ لمحمد جبر الحربي، فالشاعر لا يغيب المؤشر الجنسي إلا بوعي منه؛ بغية وضع القارئ في أفق انتظار يمارسه ويحتاج في فهمه إلى "توجيه من العلامات النصية التي يتركها المؤلف على طريق القارئ"٢، من هنا غيب الشاعر المؤشر الجنسي عن صفحة الغلاف؛ رغبة منه في إبدال صيغة التجنيس الظاهر إلى تجنيس خفي يسبر المتلقي غوره، ويبحث من خلال القراءة عن جنس يؤطره، من خلال محاولة القارئ "مداهمة النص وقلب موازينه، ومن ثم البحث عن خفايا النص التي حاول الكاتب طمسها وتغييبها"٣.

وبناء على ما سبق يسعنا أن نقول: "إن كلمة رواية أو قصيدة التي نقوم بوضعها على غلاف الكتاب، هي في الحقيقة تنتج نوعيًّا عن طريق العرف، أو تولد قراءتنا"٤، حيث يشرع المتلقي في عملية القراءة من غير أن تفرض هذه العلامة قيودًا على القارئ؛ فتحديد نوعية النص ليس من شأن النص وإنما من شأن القارئ والناقد والجمهور، غير أنّه إذا ألفينا الرواية او الديوان قد أشّر عليه أجناسيا فإنّ هذا التجنيس يستحيل عقدا قرائيا ووعدا من لدن المبدع أو الناشر او هما معا من أنّ التجنيس المنكتب على لوحة الغلاف يعكس دلالات المنتوج الإبداعي المقدّم وبنائه الفني والجمالي.

١ - محمد جبر الحربي، ما لم تقله الحرب، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، الرياض، ط١، ١٤٠٥ه/١٩٨٥م.

٢ حسن محمد حماد، - تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م، ص٥٧.

٣- عبد الله بن محمد الغذامي، الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩١م، ص ٨.

٤- جوناثان كللر، الشعرية البنيوية، ترجمة: السيد إمام، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠م، صص١٦٧-١٦٨.

الخاتـــــــمة

١- النتائج:

١. كشف لنا هذا البحث من خلال التبئير على النص الجامع أو جامعية النص عن أهمية مفهوم التعالي النصي الذي اقترحه جيرار جينيت من خلال بحثه الدائم عن الشعرية (البويطيقا)، لتصبح عنده مقولة أكثر تجريدًا، وتحديده لأنماط التعالي النصي: التناص، المناص، الميتانص، النص اللاحق، النص الجامع.
٢. أبان لنا اهتمام الشاعر السعودي بشعرية العتبات النصية عن نقل مركز التلقي من النص إلى المناص في ضوء العتبات، وهو ما نتج عنه فهما جديدا للمعنى في ضوء هذا التصور العتابتي الذي جعل من المعنى نسيجا أو نسقا من التفاعلات بين الشكل والمضمون، والمعنى والدلالة، واللفظ والمعنى، والمركز والهامش، والمتن والعتبات.
٣. تعدّ لوحة الغلاف الأمامية والخلفية للديوان - بما تضمّنته من صور وألوان - أيقونًا علاماتيًّا، يستوقف المتلقي بصريًّا بتجلياته المناصية، وشكله الطباعي التي تسهم في توجيه أفقه القرائي، مما يحتم على الشاعر معاودة النظر في أغلفة دواوينه، والمساهمة في اختيارها لأنّ اختيارها قطعة من عقل المبدع على حدّ عبارة الجاحظ.
٤. تشكل عتبة العنوان الموجه الأساسي الذي يسترشد به القارئ؛ للكشف عن غواية النص، لذلك عمد بعض الشعراء إلى اختيار عنوان قصيدة من الديوان ليجعلها عنوان الديوان كله.
٥. تشكل النصية الجامعة علاقة بكماء؛ فغاية ما تورده هذه النصية إشارة نصية موازية تردف العنوان؛ لتبين أنه شعر أو رواية أو مجموعة قصصية أو مسرحية، ونكتة القول أنّ المؤشر الأجناسي المكتوب على لوحة الغلاف قد يخاتل القارىء لاقتنائه على سبيل الإغواء والإغراء لا أكثر ولكن على وجه ما ينبغي فإن التجنيس يظلّ من مشمولات الناقد أو القارئ أوالجمهور.

٢- التوصيات:

في ضوء ما أفضى إليه البحث فإننا نوصي بما يأتي:

١. العمل على وضع معجم موحد يتتبع مشروع شعرية جيرار جينيت بغية الوصول إلى وعي مصطلحي يوحّد الاشتغال بالمصطلح ويسند لكل مصطلح معنى حجوزا لا يشاركه فيه سواه.
٢. تعزيز البحث العلمي الموصول بتعميق الأبحاث في مجال الأدب والنقد، وذلك بعقد ندوات ومؤتمرات تناقش القضايا النقدية، وخصوصًا ما هو على وصل مكين بالتعالي النصي، فلا توجد نصوص من دون تعالٍ.
٣. توسيع دائرة دراسة التعالي النصي وتطبيقها على الأجناس الأدبية الأخرى من قصة ومسرحية ورواية.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

١- أبو خالد (فوزية)، شجن الجماد، دار الخيال، بيروت، ط١، ٢٠٠٦م

٢- الرشيد (عبد الله بن سليم)، نسيان يستيقظ، دار الانتشار العربي، بيروت، ط١، ٢٠١٠م.

٣- العشماوي (عبد الرحمن صالح)، بائعة الريحان، مكتبة الأديب، الرياض، ط١، د. ت

المراجع:

- إدوار الخراط، الكتابة عبر النوعية، دار شرقيات، القاهرة، د. ط، ١٩٩٤م.
- أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٧٣ م.
- الأحمد (نهلة فيصل)، التفاعل النصي التناصية النظرية والمنهج، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠١٠م.
- بلعابد (عبد الحق)، **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، تقديم: د. سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، ط١، ١٤٢٩ه/٢٠٠٨م.
- بيرنار (سوزان)، جمالية قصيدة النثر قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة: زهير مغامس، مطبعة الفنون، بغداد، د. ت.
- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر الكناني البصريّ)، البيان والتبين، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، د. ت
- جينيت (جيرار)، **أطراس (الأدب في الدرجة الثانية)**، ترجمة: المختار حسني، مجلة فكر ونقد، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ع١٦، فبراير ١٩٩٩.
- جينيت (جيرار)، مدخل إلى النص الجامع، ترجمة: عبد العزيز شبيل، مراجعة: حمادي صمود، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ١٩٩٩م.
- الحجمري (عبد الفتاح)، **عتبات الكتابة البنية والدلالة**، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦م.
- حمداوي (جميل)، من أجل قوانين جديدة لتحديد الجنس الأدبي، http://www.doroob.com/?p=١٢١٦٣
- الزمرلي (فوزي)، شعرية الرواية العربية، كلية الآداب والفنون والإنسانيات، مركز النشر الجامعي، منوبة، ط٣، ٢٠٠٩م.
- الغرفي (حسن)، البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٩م،
- الغذامي (عبد الله بن محمد)، الصوت القديم الجديد دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، ضمن السلسلة ٦٦ من (كتاب الرياض)، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ١٤٢٠هـ.

- الغذامي (عبد الله بن محمد)، الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩١م.
- فيتور (كارل) وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، ترجمة: عبد العزيز شبيل، مراجعة: حمادي صمود، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط١، ١٤١٥ه/١٩٩٤م
- القاضي (محمد) ومجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط١، ٢٠١٠م.
- كللر (جوناثان)، الشعرية البنيوية، ترجمة: السيد إمام، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠م.
- لوكام (سليمة)، شعرية النص عند جيرار جينيت من الأطراس إلى العتبات، التواصل عدد٢٣ جانفي ٢٠٠٩م.
- المطوي (محمد الهادي)، التعالي النصي والمتعاليات النصية، المجلة العربية للثقافة، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، ع٣٢، ١٩٩٧م.
- هلال (محمد غنيمي)، لنقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط٣، ٢٠١١م،
- الحربي (محمد جبر)، ما لم تقله الحرب، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، الرياض، ط١، ١٤٠٥ه/١٩٨٥م.

Todorov Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique* , Paris, Ed . du Seuil -

١٩٨١.